

MAREK HENDRYKOWSKI

Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, PolandImages
vol. XVIII/no. 27
Poznań 2016
ISSN 1731-450X

Kino pod presją

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Kino pod presją* [Cinema under pressure]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 19–32. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The article contains a synthetic look at the issue of film censorship, taking into account its various forms. The author combines the perspective of a contemporary synchronous with the diachronic perspective, dating back to the distant origins of cinema and filmmaking, in conjunction with politics and ideology.

KEYWORDS: cinema, film art, politics, ideology, political correctness, moral correctness, censorship

Podejmując temat kina pod presją, by uniknąć możliwych nieporozumień, należy mieć na uwadze kilka podstawowych kategorii pojęciowych. I tak, rzeczą pierwszorzędnie ważną przy rozważaniu tej złożonej problematyki jest świadomość badacza co do istnienia rozdziału pomiędzy cenzurą instytucjonalną a cenzurą nieformalną (pozainstytucjonalną). Zniesienie instytucji cenzury nie oznacza, że znika ona w ogóle. Obie wymienione jej postaci funkcjonują w ramach tu i teraz określonej rzeczywistości społecznej: mniej lub bardziej dając o sobie znać w rozmaitych sytuacjach i konkretnych okolicznościach. Zasadnicza różnica między nimi polega na prawno-ustrojowym umocowaniu oraz formalnej jurysdykcji pierwszej z nich i braku takiego umocowania w przypadku drugiej.

Ktoś nieorientowany mógłby powiedzieć: a cóż za różnica? Przecież i tak twórczość filmowa w obu przypadkach jest cenzurowana: obojętne, czy pod szyldem obowiązującego prawa, przez istniejącą oficjalnie instytucję cenzury, czy w sposób nieoficjalny i nieformalny. Otóż, niezupełnie obojętne, a nawet całkiem nieobojętne. W przypadku cenzury nieformalnej cenzurowanie odbywa się bowiem w sposób dowolny i absolutnie arbitralny: bez jakichkolwiek form prawnych, zasad wydawania postanowień, a także możliwości odwoływania się ocenzurowanych od decyzji – słowem, na zasadzie czyjegoś bezpodstawnego „widzimi się”.

Nie chcę przez to powiedzieć, że każda cenzura instytucjonalna jest lepsza bądź gorsza od cenzury nieformalnej. Idzie o co innego. Cenzura w tej drugiej postaci ma to do siebie, że podstępnie i niepostrzeżenie zatrzuwa bieg rozwoju życia społecznego, próbując je na różne pokrętne sposoby ograniczać bez ponoszenia nie tylko urzędowej, ale i jakiegokolwiek odpowiedzialności za decyzje: anonimowo i zza kulis. Jest sprawowana bezpodmiotowo, dokonywana bezprawnie (patrz stosowny artykuł konstytucji o wolności wypowiedzi) i bez żadnych przewidzianych prawem reguł swego działania.

Podstawowe rozróżnienia

Uregulowania legislacyjne – przy założeniu, że cenzura instytucjonalna w danym państwie wynika z jego założeń ustrojowych – mają zatem swoje znaczenie przynajmniej do momentu, do którego cenzurująca władza zachowuje pozory praworządności. Znakomitą w swej przenikliwości, cyniczną w swej wymowie wykładnię funkcjonowania instytucji cenzury i roli cenzora zawiera monolog bohatera *Ucieczki z kina „Wolność”* Wojciecha Marczewskiego (1990) – filmu nakręconego w newralgicznym momencie transformacji ustrojowej w Polsce, która wkrótce miała doprowadzić do zniesienia urzędowej cenzury.

Brak instytucji cenzorskiej w danym państwie nie oznacza bynajmniej, że wraz z jej likwidacją wszelka cenzura nagle się rozplynęła i cenzurowania jako takiego odtąd nie ma. Owszem, istnieje ono nadal, tyle że w formie nieurzędowej, ukrytej i zawołowanej. Niby wszystko wolno, ale w gruncie rzeczy okazuje się, że jednak nie wolno. Zabrania się i zakazuje filmowcom tego czy tamtego, dając im do zrozumienia, iż „byłoby lepiej, gdyby...”, albo że obrazy na wolności są czymś społecznie szkodliwym jako przejaw anarchii, niemoralności i braku poszanowania elementarnych zasad porządku publicznego. Wiele osób domaga się w takich przypadkach skutecznej interwencji organów państwa, na przykład prokuratury, w postępowaniu karnym, bądź wytacza sprawy (autorowi filmu, jego producentowi, dystrybutorowi etc.) proces cywilny o obrazę uczuć.

„Kino pod presją” to nie tylko kwestia wywierania na twórców filmowych nacisków poprzez działania cenzury instytucjonalnej. Zakres tego zjawiska okazuje się w odniesieniu do codziennej praktyki twórczej o wiele szerszy. Spróbujmy więc pokrótce wyliczyć najważniejsze z presji wywieranych na kino i twórczość filmową:

- 1) polityczna;
- 2) ideologiczna;
- 3) ekonomiczna;
- 4) obyczajowa;
- 5) technologiczna;
- 6) produkcyjna;
- 7) administracyjna;
- 8) finansowa;
- 9) środowiskowa;
- 10) instytucjonalna;
- 11) dystrybucyjna;
- 12) estetyczna.

Ad 1. W przypadku presji politycznej przemysł kinematograficzny jest jej nieustannie poddawany, od kiedy tylko politycy zorientowali się, iż kino może stanowić skuteczny instrument walki politycznej. W Europie i Stanach Zjednoczonych stało się to już na przełomie XIX i XX wieku, ale po raz pierwszy objawiło się w niebywale intensywnej postaci w związku z Wielką Wojną i podczas jej trwania (tysiące

filmów propagandowych, kronik wojennych, filmy Griffitha, *Pasierb Marsa* i *Lilia Belgii* Władysława Starewicza, *Charlie żołnierzem* Chaplina, *Serca świata* Griffitha oraz wiele innych). Kinematografia I wojny światowej (niemiecka, rosyjska, austriacka, brytyjska, amerykańska i in.) w krótkim czasie osiągnęła niezwykłą intensywność w forsowaniu przez państwo własnych celów politycznych.

Ad 2. Presja ideologiczna bywa niekiedy uważana za tożsamą z presją polityczną i praktyka pokazuje, że w znacznej mierze tak jest. Zasadnicza różnica między nimi dwiema polega na tym, że nawet w okresie naporu ideologicznego nie każdy nakręcony film stanowi wyraz panującej ideologii. W tym sensie, w kinie polskim okresu 1949–1956 można mówić o filmach stalinowskich (realizujących ostry kurs polityczny), a obok nich o filmach okresu socrealizmu, które z konieczności i przymusu zachowując obowiązujące *decorum*, nie uczestniczyły w bojach ideologicznych toczonych na pierwszej linii frontu walki o nowy ustrój.

Ad 3. Działanie presji ekonomicznej ma ogromny wpływ na twórczość filmową zarówno w krajach o ustroju demokratycznym (system subwencji), jak i w państwach rządzonych w sposób autorytarny. Rzecz ciekawa, te drugie najczęściej nie żałują środków na produkcję filmów, ale przeznaczają je tylko dla tych, którzy w swej twórczości wykazują się wysokim stopniem podporządkowania władzy. Presja tego typu funkcjonuje wybiórczo. Nieposłuszni twórcy są karani ograniczeniami ekonomicznymi, niepokorni – odmową przydzielenia środków na produkcję, a w wielu przypadkach całkowitym zakazem kręcenia filmów.

Ad 4. Kino, jak długo istnieje, nieustannie porusza drażliwe kwestie obyczajowe, wywołując różnego typu reakcje społeczne. Nic dziwnego, że presja obyczajowa wokół niego daje o sobie znać bardzo często. Przeciwno demoralizacji na ekranie protestują Kościoły, organizacje społeczne, związki zawodowe, prawomyślni obrońcy dobrych obyczajów. Skutki tych kampanii i krucjat bywają bardzo różne: z niezastąpioną darmową reklamą dla danego tytułu włącznie. Niekiedy jednak bywają groźne w skutkach. Masowe protesty i skargi Legionu Przyzwoitości (The National Legion of Decency) i szeregu innych organizacji na nieobyczajność tego, co pokazuje się w amerykańskich kinach, zmusiły w pierwszej połowie lat trzydziestych Hollywood jako „siedlisko zarazy” do wprowadzenia systemowych wewnętrznych obostrzeń.

Mając na uwadze rosnące ryzyko wprowadzenia cenzury zewnętrznej (federalnej), najwięksi amerykańscy producenci i dystrybutorzy zrzeszeni w Motion Picture Producers and Distributors of America ustanowili własną cenzurę prewencyjną w postaci zbioru przepisów formalnych, zawierającego wiele kuriozalnych regulacji i groteskowych postanowień wcielanych w życie już na etapie projektów scenariuszowych i następnie podczas zdjęć. Ich wyrazem stał się Filmowy Kodeks Produkcyjny (Motion Picture Production Code, 1934), zwany kodeksem

Haysa. Zamiast cenzury państwa, przez ponad trzy dekady filmy były oceniane i kwalifikowane przez tych, którzy je produkują i dystrybuują.

Do roku 1989 cenzura filmowa w Polsce miała charakter nie tylko polityczny, lecz również obejmowała wiele innych odmian presji wywieranej na filmowców. Formalnie biorąc, nasza rodzima wspólczesność nie posiada podobnie jawnej regulacji dotyczącej tego, co wolno, a czego nie wolno pokazać na ekranie. Nadal jednak działa, uprawiana w różnych postaciach i na różne sposoby, nieformalna cenzura sprawowana przez samozwańczych rzeczników obyczajowej przyzwoitości, o czym nie wolno zapominać i czego nie należy lekceważyć.

Ad 5. Presja technologiczna wywierana jest na kino nieustannie. Dźwięk, kolor, szeroki ekran, stereofonia – wszystko to niegdyś zmuszało filmowców i ludzi filmu do mniej lub bardziej radykalnych zmian w dotychczasowej strategii produkcyjnej i dystrybucyjnej. To ją miał na myśli Rudolf Arnheim, gdy upatrywał dla rozwoju sztuki filmowej szans estetycznych w różnego typu ograniczeniach palety dostępnych środków wyrazu. Kiedy oglądamy *Annie Hall*, *Manhattan* i *Zeliga* Woody'ego Allena, wiemy, że miał rację. W przypadku filmu artystycznego mniej (np. obraz czarno-biały w epoce dominacji obrazu kolorowego) znaczyło *de facto* więcej.

Dzisiejszy postęp technologiczny umożliwia w kinematografii robienie rzeczy do niedawna absolutnie nieosiągalnych. Ubytki i defekty tworzywa, niska jakość obrazu i dźwięku, wąska taśma, brak nasycenia obrazu itp. przestały być w dobie cyfryzacji problemem nie do pokonania. Z drugiej strony, rzeczą niezwykle intrygującą jest studiowanie niegdyś zainicjowanych innych dróg i alternatywnych wariantów rozwoju technologicznego (między innymi kamer i projektorów systemu Biograph wykorzystujących standard taśmy filmowej o szerokości 68 mm, kolejnych wynalazków Kazimierza Prószyńskiego, panoramicznych efektów widoków Paryża sfilmowanych i oglądanych za pośrednictwem Cinéoramy Raoula Grimoin-Sansona, budzących do dziś zachwyt wczesnych eksperymentów z kinem barwnym, pionierskich filmów lalkowych Władysława Starewicza, domowej fabryki ruchomych obrazów Juliana Antonisza etc.). Dążenia te od samego początku czynią świat kina bogatszym i pełniejszym od tego, co aktualnie jest dostępne w standardzie technologicznym.

Ad 6. Presja produkcyjna negatywnie wpływa na jakość filmu. Twórca działający pod morderczą presją czasu, uwikłany w limit dni zdjęciowych, siatkę terminowych zobowiązań innych wykonawców, a także rutynę produkcyjną wytwórni, studia, ekipy itp. odczuwa przemożne ciśnienie piętrzących się trudności związanych z produkcją. Model funkcjonowania kina autorskiego przejściowo ograniczył presję wszechwładzy producentów, nie aż tak jednak, by Federico Fellini nie stworzył tyleż groteskowego, co przejmującego dramatycznego opisu relacji twórcy–producent w *Osiem i pół* (1963).

Presji produkcyjnej, o której tu mowa, nie należy mylić z regułami i wymogami profesjonalizmu w dziedzinie produkcji filmów. Reguły te muszą istnieć wszędzie tam, gdzie poziom produkcji warunkuje poziom twórczości. Widać to doskonale na przykładzie hollywoodzkiej „fabryki snów”, w przypadku twórczości Michaela Curtiza, Ernsta Lubitscha, Howarda Hawksa, Franka Capry, Alfreda Hitchcocka, Stevena Spielberga i innych. Dlatego całkowite odrzucenie koniecznej skądinąd presji produkcyjnej nie wydaje się w ogóle możliwe w warunkach profesjonalnie zorganizowanego i funkcjonującego przemysłu filmowego, choć lokalnie nieraz tak bywało. Znakomitą karykaturę takich domorosłych zapędów ukazuje seria scen z planu produkcji *Ostatniej paróweczki hrabiego Barry Kenta* w *Misiu* Stanisława Barei (1981).

Ad 7. Presja administracyjna to wypróbowany sposób władzy na odgórne zaprowadzanie systemowych porządków i ujarzmianie niepokornych artystów. Ich zapędy i dążenia ku swobodzie twórczej skutecznie powstrzyma strzegąca porządku gwardia urzędników. Powołany do tego urząd staje się buforem. Dopiero dzisiaj, w dobie szeroko dostępnych otwartych archiwów, odkrywamy dziesiątki niezrealizowanych przez rodzimą kinematografię projektów, które nigdy nie wyszły poza fazę wstępnych prac i przygotowań na etapie noweli filmowej oraz scenariusza.

Przez całą historię naszego kina powojennego przewija się motyw upartej walki filmowców o uwolnienie spod presji administracji: najpierw Państwowego Przedsiębiorstwa „Film Polski”, a od roku 1952 ogromnych rozmiarów urzędniczego molocha, wszechwładnego Centralnego Urzędu Kinematografii. Przecistawiający się temu model kooperatywy artystycznej oparty na utworzeniu względnie autonomicznych spółdzielni i samorządów twórców, którzy pracują w ramach niewielkich zespołów filmowych w rodzaju „Kadru”, przyczynił się w praktyce do likwidacji CUK-u, stanowiąc zarazem cenny wkład naszego kina do rozwoju wolności twórczej i sztuki filmowej w Europie Środkowej.

Ad 8. Presja finansowa kryje w sobie wiele sposobów wywierania wpływu na filmowców. Dobry film musi kosztować. Wiedzą o tym doskonale zarówno profesjonalści, jak i amatorzy. Bogaty sponsor należy do odwiecznego repertuaru skrytych marzeń każdego filmowca, obojętne czy był nim Luis Buñuel, Franciszka i Stefan Themersonowie, Len Lye, Claude Chabrol, czy Roman Polański. Koszta produkcji stale rosną. Kiedy już wydawało się, że technologie cyfrowe położą temu kres, okazało się, że budżety filmów zostają na tym samym co dotąd poziomie, tyle że poszczególne pozycje są w nich inaczej rozłożone.

Z praktyki wiadomo, że sumienne planowanie kosztów w kinematografii nie jest ani presją ani niczym nagannym. Reguły oszczędności w wydatkowaniu środków na produkcję od czasów słynnych ekscesów produkcyjno-finansowych Ericha von Stroheima (*Szalone*

żony, Dziewczę z karuzeli, Wesola wdówka) zapobiegają ewidentnemu marnotrawstwu. Nie zmienia to jednak faktu, że w warunkach profesjonalnego przemysłu filmowego kosztorysowanie zawsze polegało i będzie polegać na optymalnym cięciu kosztów, a spinanie nigdy nie-domykającego się budżetu filmu jako żywo przypomina jedną z najcięższych prac Herkulesa.

Ad 9. Na pierwszy rzut oka presja środowiskowa wydaje się czymś nieistotnym i mało znaczącym dla twórcy filmowego. Tak jednak nie jest. Uczniowie szukają akceptacji w oczach swoich mistrzów (Jerzy Wójcik jako wychowawca, mentor i guru kilku pokoleń polskich operatorów). Każdy oczekuje przyjaznego przyjęcia własnego dzieła. Jako artysta, filmowiec może czuć się monadą absolutnie niezależną od innych, lecz jako wykonawca określonego zawodu i „członek cechu” nieustannie podlega ocenie środowiska. Akceptacja lub jej brak. Przyjaźń otoczenia albo, przeciwnie, nieskrywana niechęć i zazdrość ze strony kolegów po fachu. Układ napięć, który trzeba umiejętnie redukować i pokonywać. Sukces bądź porażka to nieodzowna stawka każdego projektu i gotowego filmu, pilnie monitorowana przez środowisko. Wszelkie etapy zawodowego awansu, nagrody, wyróżnienia i kursujące w obiegu opinie na jego temat rzutują mniej lub bardziej na to, co powstanie. Opinia środowiskowa jednym niezmiernie pomaga, innym skutecznie podcina skrzydła, ograniczając twórcze możliwości. Każde nowe dzieło podlega opiniodawczej presji środowiska, wynosząc autora na szczyty lub spychając go na dno. Najtrudniej mają nowatorzy i twórcy niezależni, chodzący własnymi drogami, oraz ci, których stać na odwagę własnego głosu uwolnionego i niezależnego od środowiskowego chóru. Wystarczy przywołać na pamięć fatalne przyjęcie przez środowisko w połowie lat osiemdziesiątych odważnie wyłamującego się z ówczesnego tonu znakomitego filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Bez końca*.

Ad 10. Presja instytucjonalna wywierana na produkcję filmową została już po części omówiona przy okazji komentarza do kodeksu Haysa. Stanowi ona szczególnie często praktykowaną formę sprawowania kontroli cenzuralnej. Na co dzień polscy widzowie mają z nią do czynienia nie tylko w ograniczonym repertuarze kin, lecz także w ramówce i w zawartości programów telewizyjnych. Presja instytucjonalna telewizji z reguły odzwierciedla społeczny stereotyp dozwolonego i niedozwolonego w publicznym obiegu. Działa tutaj kuriozalny – pozbawiony elementarnej logiki w postaci racjonalnego uzasadnienia – katalog zasad i regulacji, w myśl którego na przykład śmiałe sceny erotyczne są surowo potępiane i egzorcyzmowane, podczas gdy czasami niezwykle ostre i brutalne sceny przemocy, w których krew leje się strumieniami, znajdują bez problemu drogę na ekran. Wszelkie instytucjonalne ograniczenia wymuszone przez opinię publiczną mają na celu ograniczenie treści niedozwolonych i szkodliwych. Wewnętrzne regulacje wprowadzone u nas przewidują przykładowo, iż to, czego

nie można pokazać telewizjom za dnia, może zostać wyemitowane na antenie po godzinie 23.

Innego typu presję ze strony instytucji stanowią sądowe zakazy dystrybucji filmu, jak miało to miejsce choćby w wyroku Sądu Apelacyjnego z roku 2002 w wytoczonej przez korporację Amway sprawie głośnego dokumentu Henryka Dederki *Witajcie w życiu* (1997). Przypadek ten, nie pierwszy i zapewne nie ostatni w historii kina, łączy się bezpośrednio z kolejną odmianą presji.

Ad 11. Presja dystrybucyjna polega na utrudnianiu i ograniczaniu dostępności bądź uniemożliwianiu obiegu danego filmu (znikoma liczba kopii, casus *Rejsu*, limit pokazów, jak w przypadku *Robotników 80* i *Człowieka z żelaza* i in.). W dystrybucji filmowej za czasów PRL funkcjonowała grupa kursujących ledwie w paru kopiach tytułów „niewygodnych” dla władzy, kierowanych do wąskiego rozpowszechniania w DKF-ach i w sieci kin studyjnych. W myśl zasady „wolno, to znaczy nie wolno”. Wokół innych – przez lata, a nieraz dekady działał nieformalny indeks groźnego dla ustroju filmowego prohibitu, któremu środowisko nadało wymowną nazwę „półkownika”. Presji dystrybucyjnej podlegało również rozpowszechnianie filmów zagranicznych: nie tylko zachodnich, ale również nakręconych w ZSRR i krajach obozu socjalistycznego: na Węgrzech i w Czechosłowacji.

Kultura nie znosi próżni, wszelki zakaz wywołuje potrzebę jego ominięcia. W latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w niektórych miastach w Polsce, na przykład w Warszawie, Krakowie, Szczecinie, Wrocławiu i Poznaniu, można było obejrzeć wypożyczane z ambasad, konsulatów i zagranicznych placówek kulturalnych filmy, które nie miały wówczas żadnych szans na oficjalne rozpowszechnianie. Zdawać by się mogło, iż w wolnym kraju przeszkody dystrybucyjne zostaną całkowicie wyeliminowane z życia filmowego. Niestety, nie. Obecnie presja dystrybucyjna w połączeniu z presją ekonomiczną daje o sobie znać pośrednio, ilekroć okazuje się, że ambitny wartościowy obraz w ogóle nie trafia do kinowego obiegu, bo dany tytuł nie znalazł dystrybutora, a kina nie chcą go w swoim repertuarze. Szansą na zmianę, ciągle jeszcze potencjalną bardziej niż realną, jest tutaj pluralizm dystrybucji związany z siecią kin studyjnych, akcją *Kino za rogiem* etc. Widomym symptomem nadchodzącej zmiany staje się także rozwój muzealnego obiegu ambitnej artystycznie twórczości filmowej, jaki obserwujemy od pewnego czasu.

Ad 12. Na koniec niniejszego omówienia zostawiliśmy presję estetyczną. Makroobraz systemu współczesnego funkcjonowania nie tylko sztuki filmowej, ale sztuki w ogóle zawiera w sobie imperatyw tworzenia rzeczy absolutnie nowatorskich i stuprocentowo oryginalnych. To pogląd typowy dla szeroko pojętej „awangardy”. Z drugiej strony, przemysł filmowy wymusza na twórcach podążanie wielokrotnie uczęszczanymi i wypróbowanymi szlakami. Producenci, a także dystrybutorzy i kiniarze od dawna cenią to, co się sprawdziło, przynosząc wymierny zysk,

a nie iluzoryczny sukces artystyczny. Wiadomo przecież, jak powinien wyglądać: western, dramat sensacyjny, romans z wyższych sfer czy obfitujący w efekty film akcji. Równie dobrze wiadomo, jakie atuty ma sequel czy remake niedawnego hitu kasowego. Presja estetyczna kina gatunków stanowi pierwszorzędnie ważny czynnik wpływania na twórczość filmową. Ciekawe, że potrafili sobie z nią radzić najlepsi: Charlie Chaplin, Friedrich Wilhelm Murnau, John Ford, Orson Welles, Alfred Hitchcock, Luchino Visconti, Federico Fellini, Andrzej Wajda, Robert Altman, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Steven Spielberg, twórczo odświeżając reguły wykorzystywanych przez siebie gatunków i nadając im indywidualny autorski wyraz. Znalezienie go jest podstawowym zadaniem stojącym przed twórcą filmowym z prawdziwego zdarzenia. Na gatunkach jednak presja estetyczna bynajmniej się nie kończy. Jej doniosłe znaczenie ogarnia bowiem swym zasięgiem szereg innych kontekstów. Do znaczenia presji estetycznej powrócimy jeszcze nieco później.

Pora na komentarz. Wskazane wyżej odmiany presji, jakim podlega twórczość filmowa, nie są kategoriami rozłącznymi, wykluczającymi się nawzajem. Wyróżnienie tych kategorii w niniejszym zestawie miało na celu sporządzenie swoistej mapy ich występowania. Kryterium podstawowe stanowił zakres i kierunek oddziaływania. Wiele z nich częściowo nakłada się na siebie. W praktyce życia filmowego – obejmującej zarówno samą twórczość, jak i określony system świadomości zbiorowej i kultury audiowizualnej, wraz ze stylami odbioru filmu – występują one zazwyczaj nie w pojedynkę, lecz w funkcjonalnym powiązaniu z innymi. Dlatego wyróżniając którąś z nich, najlepiej potraktować ją w procesie badawczym jako swoistą *d o m i n a n t ę*.

Oprócz wymienionych w powyższym zestawieniu rodzajów presji, jakim podlega każdy twórca filmowy – zarówno autor filmów faktów, jak i filmów fikcji – istnieje jeszcze jeden rodzaj powszechnie występującej presji cenzuralnej, mianowicie *a u t o c e n z u r a*. Zazwyczaj rozumie się ją jako osobiste skrepowanie, rodzaj imadła wyobraźni. To, tamto czy owo objęte jest zakazem, a więc publicznie zabronione. A przecież twórcy filmowemu – sędzi wielu widzów – wolno absolutnie wszystko. W domyśle: jeśli decyduje się na kompromis, zdradza własną sztukę i siebie samego. Tak więc wszystko albo nic. Żadnej autocenzury, inaczej powstaje dzieło niepełne, będące owocem zgniłego kompromisu ze strony autora.

To pogląd tyleż skrajny, co bardzo powierzchowny, świadczący o ewidentnym niezrozumieniu całej kwestii. Jej o wiele głębsze znaczenie dobrze będzie pokazać nie na wymogach i ograniczeniach produkcyjnych, ekonomicznych, finansowych czy administracyjnych, bądź dających o sobie znać w sferze ekranowego obyczaju, lecz na przykładzie omawianej przed chwilą presji estetycznej. W obiegowym pojęciu stanowią ją rozmaite: mody, trendy, dominujące w danym miejscu i czasie style (reżyserii, zdjęć, gry aktorskiej etc.), repertuar obiegowych tematów, granice rodzajów fikcjonalnego i niefikcjonalnego, konstelacje gatunków, standardy i formaty produkcyjne. Czy tak rozumiana presja

estetyczna prowadzi do konformizmu i jest czynnikiem istotnie paraliżującym rozwój sztuki filmowej? Niekoniecznie. Co jednych wydaje się paraliżować, innych uskrzydla.

Osobiście uważam, iż zrozumienie tego, jaką funkcję pełni estetyka w danym filmie i w danej twórczości, jest możliwe tylko poprzez sięgnięcie własną wyobraźnią pod obserwowaną powierzchnię: do struktury głębokiej dzieła. Pamiętajmy, iż nie sprowadza się ono do tego, o czym opowiada: znaczy co innego niż fabuła, którą się w nim posłużono, aby móc rzecz filmowo wyrazić. Okazuje się wówczas, że takie czy inne preferencje estetyczne pozostają w ścisłym związku z określonymi wyborami etycznymi dokonanymi przez twórcę. Zrobić i nakręcić właśnie to, oznacza z reguły: nie zrobić i nie nakręcić tego czy tamtego. Paradoksalna jedność przeciwieństw.

Niezrównana swoboda i wolność artystyczna, jaka cechuje twórczość wielkich mistrzów, nie jest nigdy swobodą absolutną. Zawiera ona w sobie każdorazowo własny imperatyw kateryczny oraz czytelne zasady etyczne. Konsekwentne przestrzeganie tych zasad nadaje ich dziełom powagę i doniosłe znaczenie wynikające z twórczo pojętych i zaakceptowanych ograniczeń. Tak pojęta, estetyka – jako element i wyraz etyki zawodowej spleciony z osobistym doświadczeniem – stanowi w sztuce filmowej presję bezcenną.

Uwielbiamy nienawidzić czarne charaktery („the man you love to hate” słynny slogan reklamowy Ericha von Stroheima) i obserwować zło, które wyrządzają. To, co przyzwoite, i rzeczy uchodzące za nieprzyzwoite pozostają w widowisku filmowym w stanie ciągłego napięcia. Zdrowe myśli, czyny zabronione, zakazane gry i zabawy, mroczne obsesje, stany lękowe itp. bywają nieodparcie kuszące i powabne. Autocenzura spotyka się tutaj z podświadomym dążeniem twórcy do tego, by przekroczyć granice tabu i uwolnić własną spętana wyobraźnię, dając jej szansę magicznej przemiany i symbolicznego spełnienia w dziele sztuki filmowej. Méliès, Winsor McKay (ten od *Dinozaura Gertie*), Griffith, Starewicz, Murnau, Wiene, Lang, Hitchcock, Whale, Browning, Pasolini, Lenica, Polański, Švankmajer, Scorsese, De Palma...

Lubimy się z nimi bać, lubimy być straszeni. Lęki, obsesje, tłumione pragnienia – wszystko to niezliczoną ilość razy stawało się źródłem kinowego przeżycia, przy którym spotykali się z sobą autor i widz. Należy pamiętać, iż wszystkie owe niesamowite wizje mają wspólny mianownik w postaci twórczego aktu samouwolnienia się twórcy spod presji autocenzury, i nie zapominać o tym, że dzięki nim na dwie godziny przenosimy się w umowny – to znaczy sztucznie wykreowany, alternatywny i widmowy – mikrokosmos ruchomych obrazów.

Presja wywierana na kino, twórców filmowych i ich sztukę *en gros* stanowi, by tak rzec, nieodłączną stałą filmowego krajobrazu. Przypomina pod tym względem ciśnienie atmosferyczne. Była, jest i będzie. Ulega też nieustannym fluktuacjom i wahaniom, a niekiedy nagłym skokom. Rzadkością są sytuacje, w których presja w ogóle się nie po-

Kino pod presją

jawiała. Niewykluczone zresztą, że, owszem, realnie dawała o sobie znać w odniesieniu do danego twórcy czy dzieła, tyle że dzisiaj o tym nie wiemy i dlatego nie jesteśmy jej świadomi.

Najdziwniejsze w tym wszystkim, że istnienie różnego typu trudności, oporów, nacisków, sprzeciwów, tabu i wszelkiego rodzaju niemożności, paradoksalnie, sprzyja sztuce filmowej. Teoretycy filmu dawno, bo już w latach trzydziestych XX wieku, odkryli intrygującą zależność między jednym a drugim. Wspomniany wcześniej Rudolf Arnheim w roku 1933 na kartach książki *Film jako sztuka* pierwszy sformułował myśl, że sztuka filmowa żyje ograniczeniami, rozkwita dzięki nim, bowiem uruchamiają one i wyzwalają twórczą inwencję artystów, mającą na celu pokonać bądź ominąć przeszkody.

Wyrazić niewyrażone. Uczynić niemożliwe możliwym. Sprawić, by mimo wszystko film został nakręcony, a myśl twórcza, która go poprzedziła i która mu towarzyszyła, została w końcu urzeczywistniona na taśmie i na ekranie. Zadaniem artysty jest pokazać, że prawdziwa twórczość i sztuka biorą się z trudności, na które po drodze autor napotkał. Owszem, widać tu pewien związek. Ograniczenie może okazać się nie słabością, lecz źródłem siły dzieła.

Ograniczenia dają filmowi prawo do miana sztuki. [...] Możliwości twórcze artysty mogą się uzewnętrznić tylko tam, gdzie środek wyrazowy nie pokrywa się z rzeczywistością. (Arnheim 1961, s. 17 i 86)

Obserwacja Arnheima, choć warto ją zachować w pamięci, dotyczy jednak w sumie dość wąskiego spektrum zjawisk, procesów i dylematów *stricte* twórczych i wewnątrzfilmowych, a nie pejzażu społecznego kina oraz sztuki filmowej w ogóle. Arnheimowi chodziło o starcie twórcy z ograniczeniami tworzywa – z oporem, jaki ono stawia. Dodajmy, stawia zawsze. Choć zauważona przez niego prawidłowość niewątpliwie istnieje, nie da się jej stosować bezwyjątkowo we wszystkich przypadkach. Nie dotyczy ona zwłaszcza kwestii społecznych, a w nich dzieł pociętych, zmasakrowanych, zalegających latami na półce albo w ogóle nienakręconych, słowem: niezliczonej liczby przegranych potyczek, starć i batalii z instytucjonalną cenzurą stoczonych przez filmowców.

Zwykły widz nie jest w ogóle świadom, jaką energię pochłania nakręcenie dzieła filmowego. Ilu wysiłków wymaga ze strony autora scenariusza, producenta, reżysera i zespołu twórczego. Najeżona przeszkodami droga staje się drogą przez mękę, a straty społeczne niepoliczalne (ilu niezwykłych filmów nie nakręcono z tego powodu w okresie tużpowojennym i w czasach PRL).

Dotyczy to również przeszkód politycznych. One także mogą zostać wykorzystane przez twórcę filmowego jako *sui generis* negatywna energia. Aby zilustrować, w czym rzecz, posłużę się kilkoma przykładami z kina polskiego. Pierwszy z nich stanowi peerelowska twórczość Stanisława Barei z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, której pamiętną trajektorię wyznaczają: *Poszukiwany, poszukiwana* (1973), *Nie*

ma róży bez ognia (1974), *Brunet wieczorową porą* (1976), *Co mi zrobisz, jak mnie złapiesz?* (1978), a apogeum *Miś* (1980) i *Alternatywy 4* (1982).

Drugi przykład stanowi bariera wizerunkowa tkwiąca w zbiorowej świadomości. Ekranowa idealizacja tak, spojrzenie krytyczne czy choćby tylko poczytywane za krytykę – nie. Złożona rzeczywistość kontra wyidealizowany wizerunek będący powszechnie akceptowanym wyobrażeniem samych siebie (bohaterów historycznych, kombatan-tów, powstańców Warszawy, księży, górników, kresowian, Polaków, przedstawicieli określonych zawodów, funkcjonariuszy partyjnych, uczestników wydarzeń poznańskiego Czerwca 1956, opozycjonistów etc.). Tego typu wyobrażenia nie są iluzją ani fantomem, lecz realnie istniejącą częścią życia społecznego.

Wystarczy przypomnieć, jaką burzę wokół tego, co uważano za „święte”, wywołał niegdyś *Kanał* Wajdy (1956), wkrótce potem *Eroica* (1957) i *Zezowate szczęście* (1959) Munka, a po nich Wajdowskie *Popioły* (1965). Sukces kina moralnego niepokoju u znacznej części widowni polegał na kwestionowaniu, a kiedy się dało (1980–1981), rozsadzaniu stereotypów podtrzymywanych przez propagandę. Po roku 1989 sytuacja nie uległa zmianie, o czym świadczą namietne kontrowersje wokół między innymi: telewizyjnego serialu *Boża podszewka*, *Jacka Stronga*, *Pokłosia* czy *Idy*.

Czasami jednak opór otoczenia wywiera na artystę presję, która w danym momencie wydaje się nie do udźwignięcia. Czy jest dziełem przypadku, że dwaj najwybitniejsi artyści kina Jugosławii: Bośniak Emir Kusturica i Chorwat Lordan Zafranović, których znakomitą twórczość tak żywo i tak głęboko obchodziły przez lata sprawy ich ojczyzny i własnego kraju, znaleźli się w końcu na emigracji? Przypadek tych dwu wybitnych filmowców jest tylko częścią o wiele szerszego (Fritz Lang, Jan Lenica, Walerian Borowczyk, Dušan Makavejew, Jerzy Skolimowski, Ivan Passer, Andriej Tarkowski, Otar Joseliani i wielu innych) zjawiska kina powstającego na emigracji. Nikt, a już szczególnie twórca filmowy, nie jest prorokiem we własnym domu.

Im więcej sztuki, tym dalej od propagandy? Podobna myśl w odniesieniu do filmu wydaje się poprawna i logiczna. Ale czy prawdziwa? To nie takie proste. Zdarzały się przecież w przeszłości i zdarzają się nadal filmy ewidentnie propagandowe, wręcz służalcze wobec władzy, nakręcone w sposób nader umijętny i kunsztowny. Trudno tu o wyznaczenie ostrej granicy. Jeśli mowa o Sztuce przez duże S, owszem, z istoty swej jest ona niewątpliwie czymś więcej niż kunsztem. Problem w tym, że sztuka filmowa (przez małe i przez duże s) jako domena arcyzmu wywodzi się z kunsztu, przejawiając z nim na co dzień rozliczne związki.

Nie jest przecież tak, że wyłącznie utwory wolne od wszelkiej propagandy reprezentują wysoki poziom warsztatowy. Albo że dobry warsztat filmowy zamienia film w dzieło sztuki. Cóż zrobić wtedy, gdy utwór taki ewidentnie służy celom propagandowym? Co więcej, dla tych właśnie celów został wyprodukowany. Czy sztuką filmową bywa

Sztuka filmowa a propaganda

tylko to, co jest absolutnie wolne od pierwiastka propagandy? Czy wielki artysta kina, ktoś w rodzaju Charliego Chaplina, Siergieja Eisensteina, Jeana Renoira, Vittoria De Siki czy Roberta Rosselliniego, może zaprząć własny kunszt do uprawiania propagandy za pośrednictwem kina?

Odpowiedź na tak postawione pytania nie należy do prostych i jednoznacznych. Studiując i oceniając dany film, warto a priori odrzucić postawę Alcesta, bohatera Molierowskiego *Mizantropa*, i zauważyć, iż sztuka dawno temu miała i nadal ma do spełnienia określone użyteczne funkcje: wychowawcze, prospołeczne, ideowe etc. Pod pojęciem „propagandy filmowej” mogą kryć się bardzo różne znaczenia. Na potęgę zasługuje wyłącznie autorska manipulacja ruchomym obrazem dokonywana wobec rzeczywistości i na widzu. Tak długo jednak, jak długo sztuka filmowa i w ogóle wszelka sztuka czyni człowieka kimś lepszym i szlachetniejszym, a nie gorszym, funkcja propagandowa myślowo-emocjonalnego przekazu, jaki z sobą niesie, pozostaje funkcją możliwą do zaakceptowania w świetle kategorii sztuki.

Najlepsze i najcenniejsze pod względem artystycznym w filmach takich, jak: *Pancernik Potiomkin*, *Październik*, *Aleksander Newski*, a zwłaszcza *Iwan Groźny* jest to, co wymyka się spod presji okoliczności, w jakich i dla jakich filmy te powstały. Dokładnie to samo można powiedzieć o innych wspaniałych dziełach sztuki filmowej, ewidentnie naznaczonych wymową propagandową, takich na przykład jak: *Towarzysze broni* i *Marsylianka* Jeana Renoira, *Pan z milionami*, *Pieniądze to nie wszystko* i *Mr. Smith jedzie do Waszyngtonu* Franka Capry, *Rzym, miasto otwarte* Roberta Rosselliniego czy *Dzieci ulicy*, *Złodzieje rowerów*, *Cud w Mediolanie* i *Umberto D.* Vittoria De Siki, *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli itp.

Sztuka filmowa czerpie pełnymi garściami z kunsztu, inaczej mówiąc, na każdym kroku korzysta z rozwoju filmowego rzemiosła. Kunszt nadaje jej odpowiedni poziom wykonania. Nie znaczy to jednak, że staje się ona pojęciem względem kunsztu całkowicie równoznacznym. Tak bowiem nie jest. Artysta kina z prawdziwego zdarzenia powinien znać tajniki swego kunsztu, w tym sensie można go nazwać sprawnym rzemieślnikiem. Jego rzemieślnicza wiedza w uprawianym zawodzie pozwala mu skutecznie pokonywać rozmaite ograniczenia materii w trakcie realizacji filmu.

Z drugiej strony, rzemieślnik, choćby najlepszy w swym fachu, nie staje się automatycznie artystą. Ten bowiem bywa kimś więcej. Kunszt reżysera, operatora, aktora, scenografa, montażysty, animatora, twórcy efektów specjalnych itp. jest sztuce filmowej niezbędny, ale się do niej nie ogranicza, i *vice versa*. Sztuki ruchomych obrazów nie należy sprowadzać jedynie do kunsztu ich wytworzenia. Tak daleko idąca próba pragmatyzacji i będąca jej skutkiem redukcja autotelicznej funkcji sztuki wypacza bowiem, redukuje i słyca sens filmowej twórczości. Kunszt jako umiejętność tworzenia ruchomych obrazów pozwala twórcom skutecznie pokonywać różne trudności i opór tworzący, nie potrafi jednak przemienić filmu w dzieło sztuki.

Co ważne dla naszych rozważań, kunszt realizacji filmów jako repertuar umiejętności może osiągnąć każdy, nabywając z biegiem czasu pewną biegłość w uprawianym przez siebie rzemiośle. Sztuka natomiast przenosi filmowca artystę nie tylko na wyższy poziom, ale i w inny wymiar. Mówiąc to, mam na myśli metodologiczną skazę wielu – skądinąd wartościowych i instruktywnych – syntez historii sztuki filmowej, w których mowa jest *de facto* o dziejach kinematografii jako dziedziny wytwórczości i przemysłu (kunszt), a nie o sztuce filmowej *tout court*.

Nie sposób oddzielić zupełnie sztuki od kunsztu. Nie należy jednak kunsztu utożsamiać ze sztuką, bo zamazuje to sens pojęcia sztuki w jej prawdziwym, a nie pozornym wydaniu. Chodzi o to, że kunszt wykształcił i nadal nieustannie rozwija gamę rozmaitych zabiegów, chwytów i sposobów: warsztatowych, technicznych, produkcyjnych i „artystycznych” (cudysłów znaczący). Zabiegi te stosują zarówno rzemieślnicy (nieraz wybitni), jak i artyści kina. Kunszt wszelako sprowadza się do warsztatu i sumy powiązanych z nim praktycznych umiejętności, a jego chwytów mogą być wykorzystywane w sposób niekoniecznie artystyczny, na przykład dla celów reklamy, marketingu czy propagandy filmowej[1].

Podkreślam: rzecz nie w tym, by sztukę filmową całkowicie oddzielać od kunsztu, bo nie sposób tego uczynić. Ale też nie należy kunsztowności wytworzenia identyfikować ze sztuką, ilekroć oglądamy rzecz dobrze zrobioną. Zwłaszcza wtedy, gdy kunsztem na znakomitym poziomie posługują się twórcy filmów nie-artystycznych lub, co w tym momencie szczególnie dla nas ważne, pseudoartystycznych, roszcujących sobie prawo do statusu dzieła sztuki filmowej.

Rzecz ciekawa, twórcy filmowi: reżyserzy, scenarzyści, operatorzy, producenci zachowują wobec kwestii dotyczących rodzaju presji, z jakimi musi się liczyć każda profesjonalna kinematografia – jako przemysł i jako dziedzina wytwórczości – zastanawiającą powściągliwość. Zdają sobie bowiem sprawę z konsekwencji nieopatrznie wypowiedzianych słów i rykoszetów doraźnych opinii na ten temat. Miloš Forman, pytany na początku lat osiemdziesiątych o różnicę między robieniem filmów w Czechosłowacji i w Ameryce w sensie swobody, jaką dysponuje reżyser, powiedział:

Nie można tych rzeczy generalizować. Wszędzie robi się filmy pod pewnego rodzaju presją. W Ameryce jest to ciśnienie natury ekonomicznej, w Czechosłowacji ideologicznej. Zawsze jednak presja w dużym stopniu zależy od jednostki, w której rękę znajdują się decyzje. Kiedy robiliśmy filmy w Czechosłowacji, nie odczuwałem zbytnio nacisku politycznego. Presja ekonomiczna nie istnieje tam w ogóle. W przypadku filmu *Lot nad kukułczym gniazdem* nie spotkałem się również z żadną presją, ani polityczną, ani ekonomiczną. Ale przypuszczam, że miałem po prostu szczęście. Znam wiele opowieści o tym, jak ten nacisk ekonomiczny potrafi tu wyglądać. Może on wyrządzić filmowi wiele szkód. (Forman 1983)

[1] Szerzej na ten temat w: Hendrykowski 2015.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak M., 2010, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku*, Gdańsk.
- Arnheim R., 1961, *Film jako sztuka*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa.
- Gębicka E., 2006, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice.
- Hendrykowska M., 1993, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej 1895–1914*, Poznań.
- Hendrykowski M., 2015, Czy można wybaczyć Leni Riefenstahl?, „Kwartalnik Filmowy” (numer specjalny „Redefinicje Klasyki”), nr 89–90.
- Kracauer S., 2009, *Od Caligariego do Hitlera: z psychologii filmu niemieckiego*, przeł. E. Skrzywanowa, W. Wertenstein, Gdańsk.
- Madej A., 2002, *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*, Bielsko-Biała.
- Misiak A., 2006, *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków.
- Zajiček E., 2009, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*, Warszawa.